2.025
B
ESM

Volksbücher der Kunst

Moderne Bühnenkunst

Velhagen & Klasings Volksbücher Nr. 31

Preis 60 Pf.

Umschlagbild: Ochs auf Lerchenau. Kostümbild von Professor Roller für die Dresdener Uraufführung des „Rosenkavalier".
(Mit Genehmigung von A. Fürstner in Berlin und Paris, dem Verlag dieser Komödie für Musik: Copyright 1910 by Adolph Fürstner.)

Velhagen & Klasings Volksbücher

erscheinen zum Preise von 60 Pfennig für jedes Buch. Sie bieten einen unerschöpflichen Born der Belehrung und edelsten Unterhaltung, eine Fülle vornehmer Kunst. Gelehrte und Volksschriftsteller ersten Ranges vereinigen sich hier, um in klarer, allgemeinverständlicher Sprache und knapper Form die verschiedensten Kreise des menschlichen Wissens zu behandeln.

Die Volksbücher umfassen die weiten Gebiete der Kunst, Geschichte, Erdkunde, Literatur, Musik, des Kunstgewerbes, der Technik, der Naturwissenschaften usw., so daß das Werk in seiner Gesamtheit ein

Universum des Wissens, der Kultur unserer Zeit

darstellt. Jeder Band ist in sich abgeschlossen und gibt eine abgerundete Darstellung des in ihm behandelten Stoffes. Über die Gliederung des Unternehmens enthält Seite 3 dieses Umschlags nähere Angaben.

Eine Eigenart dieser Volksbücher ist die Illustrierung.

Zum ersten Male wurde hier authentisches Bildermaterial in so reicher, erschöpfender Weise in den Dienst der Volksliteratur gestellt. Für die bildliche Ausschmückung der einzelnen Bücher finden alle Fortschritte der Illustrationstechnik, zumal auch der **Farbendruck**, ausgiebige Verwendung.

Moderne Bühnenkunst

Von Eugen Zabel

Mit 49 Abbildungen
darunter 2 in farbiger Wiedergabe

This Volume

Special Collections
Hamilton Public Library

1911

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Moderne Bühnenkunst.

Keine Wanderung über Kirchhöfe, wo man ab und zu vor verfallenen Grabdenkmälern stehen bleibt, um die mit Moos bewachsenen Inschriften zu entziffern, wo längst verwelkte und vertrocknete Lorbeerkränze mit mürben, goldbedruckten Seidenbändern rascheln! Kein Besuch von Archiven, zu deren Staub sich ein „über Büchern und Papier" ergrauter Gelehrter von einem mumienhaften Kastellan den Schlüssel ausbittet! Keine längst verklungene Melodien, keine Bilder ohne Glanz und Farbe, keine Stammbuchblätter und ähnliche Überreste aus Urväter Hausrat!

In unseres Reiches Hauptstadt wird der dramatischen Muse ja fast jedes Jahr ein neuer Prachtbau errichtet, der im Glanz des elektrischen Lichtes strahlt und zu dem die Automobile geputzte Menschen wie im Fluge hinführen. Vor anderthalb Jahrhunderten ließen sich die ersten Künstler bei ihren Wanderfahrten auf holprigen Landstraßen in ihrem armseligen Gefährt durchschütteln und streckten beim Anblick der Stadtmauer das Gesicht aus dem Leinwanddach neugierig hervor, wenn der Torschreiber von Berlin sie mit strenger Amtsmiene fragte, woher ihr „Nam' und Art" sei und wo sie absteigen wollten. Im schnellen Wechsel des Bühnentreibens verdrängt ein Bild das andere und auf dem Platz, wo heut ein Liebling des Publikums bejubelt wird, malt sich bereits der Schatten eines andern ab, der ihn in der Gunst der Menge vielleicht schon morgen verdrängt.

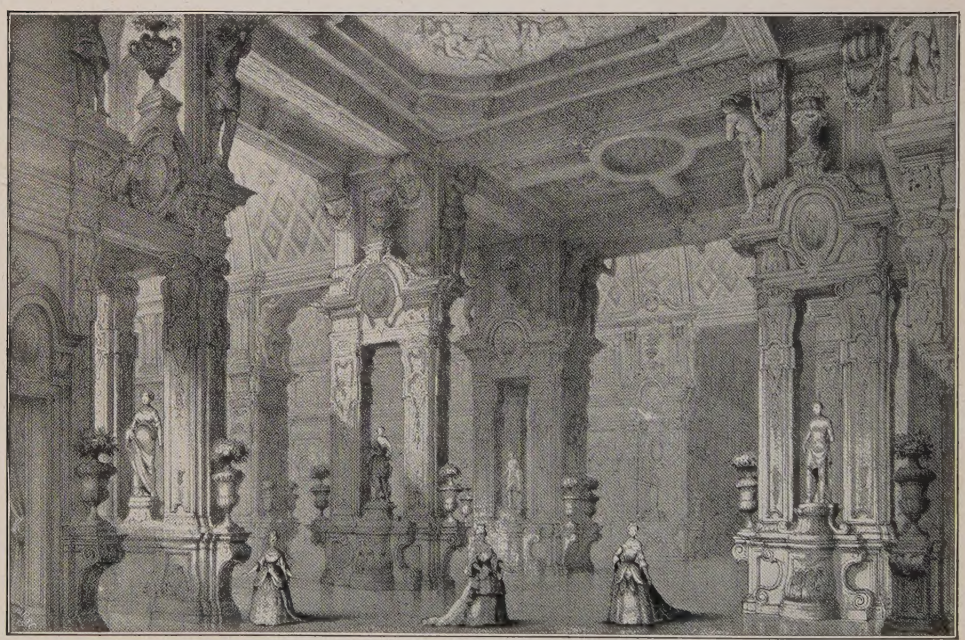
In Berlin zählt man gegenwärtig, wie der Almanach der Bühnen-Genossenschaft anführt, gegen vierzig Theater, in denen sich der Vorhang allabendlich vor dramatischen Aufführungen hebt und künstlerische Arbeiten von sehr verschiedenem Inhalt und Wert vorgeführt werden. Von diesen Bühnen empfangen an den Wochentagen etwa vierzig- bis fünfzigtausend, an den Sonn- und Feiertagen vielleicht achtzigtausend und mit den Nachmittagsvorstellungen noch ebensoviel Zuschauer Eindrücke von so großer Mannigfaltigkeit,

Theater auf offenem Markt. Gemälde von Fr. van der Meulen in der Galerie Liechtenstein in Wien.

wie sie keine andere Theaterstadt der Welt aufzuweisen hat. Noch vor einem Menschenalter befand sich die tonangebende Führung der dramatischen Kunst nicht an der Spree, sondern in Wien, wo das Burgtheater mit Recht als eine unerreichte Musteranstalt galt. Das Wachsen des politischen Einflusses und der Bevölkerung in Berlin hat auf alles, was mit der Menschendarstellung innerhalb der Kulissenwelt zusammenhängt, eine unwiderstehliche Anziehungskraft ausgeübt. Die Schwingungen des Erfolges setzen sich von hier bis ins Unabsehbare fort und werden in einer Weise empfunden, die dem Urteil und Geschmack den unmittelbarsten Anstoß gibt.

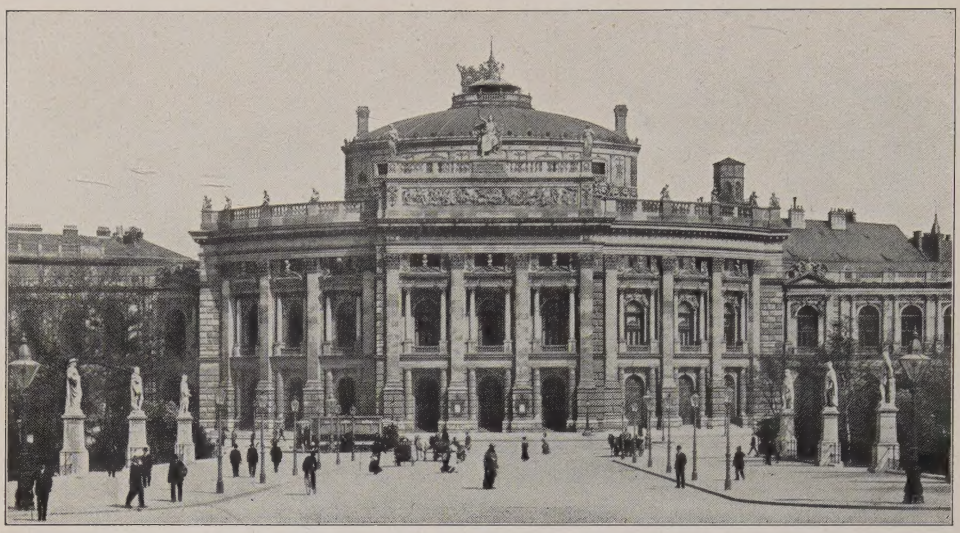
Komische Alte. Nach dem Stich von Dolinar. Aus der Freiherrl. v. Lipperheideschen Kostümbibliothek.

Die Vorherrschaft Berlins auf diesem Gebiet hat vieles zur schnellen Reife gebracht, was sich an anderen Stätten langsamer entwickelte, ist aber in manchen Fällen auch als gewaltsamer Druck empfunden worden, gegen den man sich in einzelnen Provinzen aufzulehnen versuchte, ohne die angebliche Fessel sprengen zu können. Gerade in der jüngsten Zeit sind zur Befriedigung der Schaulust bei uns so viele neue Unternehmungen entstanden, daß ihr sicherer



Dekoration zur Oper „Cleofide" von Hasse, im Jahre 1754 in Berlin, von Joseph Galli Bibiena gemalt. Nach dem Werk von Louis Schneider.

Vom Theater des achtzehnten Jahrhunderts.
Gruppe aus einem Gemälde von Nicolas Lancret.



Das Burgtheater in Wien.

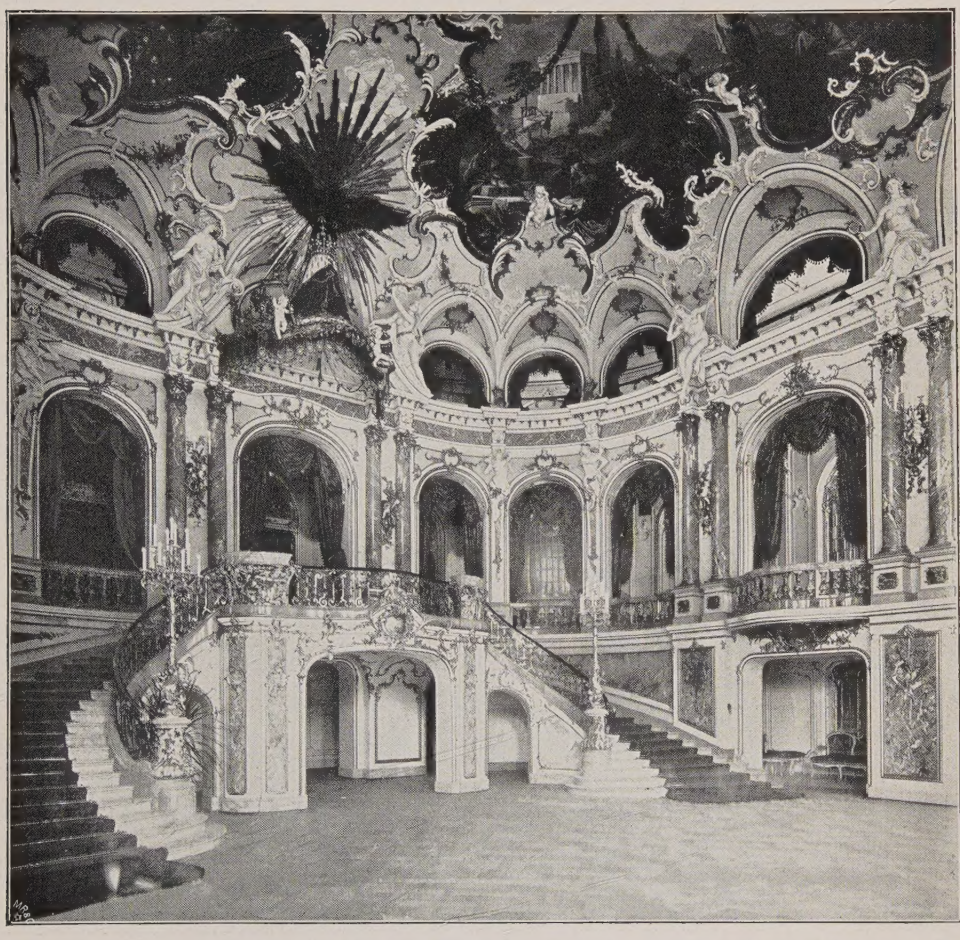
Bestand eine Weile bedroht zu sein schien, zumal da in der dramatischen Produktion nach dem erfreulichen Aufschwung der neunziger Jahre eine bedenkliche Stockung eingetreten war. Strömungen des Geschmacks, die sich zunächst als fruchtbar erwiesen und große Hoffnungen von dauerndem Bestand erweckt hatten, erschöpften sich und machten die Rückkehr zu Richtungen, die man bereits als abgetan erklärt hatte, zur Notwendigkeit.

Nach dem Sturm, der die alten Äste erbarmungslos knicken wollte, ist nun wieder eine ruhigere Zeit eingetreten, in der die starken Stämme mit den schlanken Schößlingen sich zu vertragen suchen, weil beide fühlen, daß sie nicht in den Himmel wachsen können. Die Scheuklappen eines bestimmten Schulbegriffs verengen nicht mehr den Ausblick auf die Fülle dessen, was die Bühne von den Schätzen der Vergangenheit bis zur Aufmunterung frisch emporstrebender Talente an künstlerischen Anregungen umschließen soll.

Das Richard Wagner-Theater in Bayreuth.

Nach dem Voltaireschen Grundsatz, daß jedes Genre mit Ausnahme des langweiligen gut sei, drängt gegenwärtig alles dahin, die lebenskräftigen Triebe der dramatischen Kunst überall aufzuspüren und sie der Gegenwart zugute kommen zu lassen.

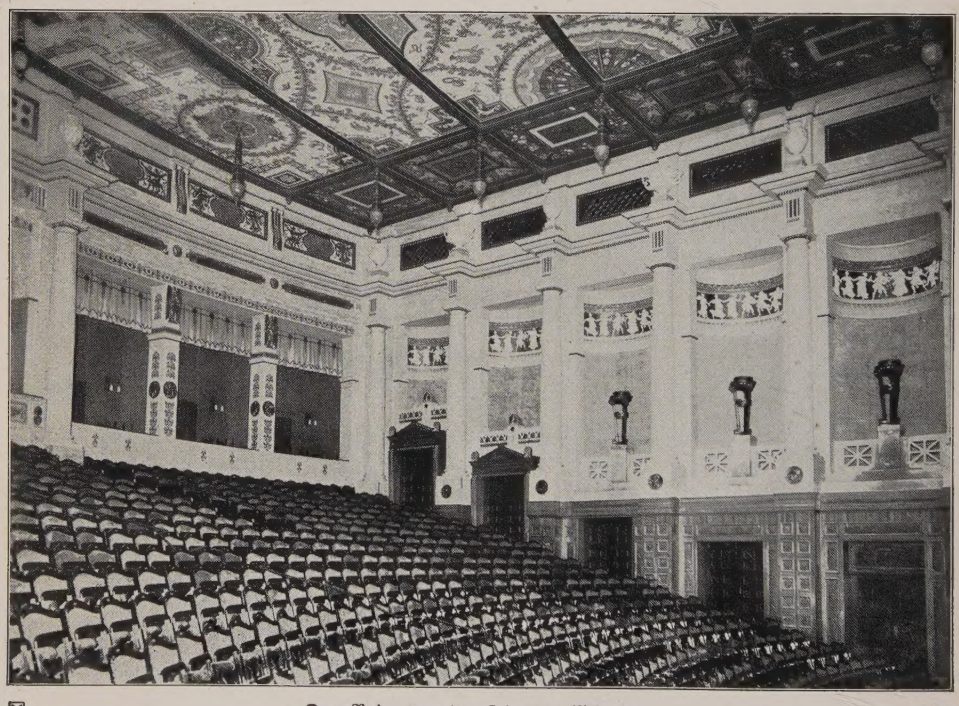
Bejahrte Bühnenfreunde denken allerdings noch mit Wehmut an die Zeit der großen Virtuosen zurück, die von der Höhe ihres Wirkens mittlerweile zurückgetreten oder durch den Tod abberufen sind. Das „tolle" Jahr 1848, das unser politisches Leben in so starken Umschwung brachte und überall frische Kräfte frei werden ließ, hat auch dem Theater zum Erfassen moderner Ideen einen erfreulichen Anstoß gegeben. Je weiter die Schienenstränge der Eisenbahnen gelegt, je mehr die Postschnecken dem Betrieb entzogen wurden, desto schneller ließ sich auch die Kunst in ihren großen Offenbarungen von Stadt zu Stadt, von Land zu Land übertragen. Wie eine duftige Blüte echt deutscher Poesie erschien Marie Seebach, nachdem sie bei den Mustergastspielen in München 1854 mit ihren Klärchen, Gretchen und Luise Millerin als die reizvollste und lebendigste Darstellerin solcher Rollen sich erwiesen hatte. In Ton und Erscheinung, Wärme des Gefühls und Schwung der Leidenschaft schien sich bei ihr alles persönlich und bezwingend wie aus innersten Erlebnissen zu gestalten. Die oft vernommenen Worte, mochten sie nun holde Schwärmerei oder heißes Begehren, das Glück der Liebe oder das Herzbrechende der Verzweiflung



Das neue Foyer im Königl. Theater zu Wiesbaden. Aufnahme von J. Jacob in Wiesbaden.

ausdrücken, waren auf das Ausdrucksvermögen einer Seele abgestimmt, wie sie so unmittelbar und mannigfaltig zu den Zuschauern lange nicht gesprochen hatte. Damit waren für die Menschendarstellung neue Wege gefunden, auf denen die höher strebenden Begabungen diesem leuchtenden Vorbild zu folgen suchten. Ein ebensolcher Führer, in manchen Fällen wohl auch Verführer, war für die Charakterspieler Bogumil Dawison, ein geborener Pole und aus der Bühne seiner Heimat hervorgegangen, der sich die deutsche Sprache erst später aneignete, um sie dann mit meisterhafter Akzentuierung glänzend zu beherrschen und bei seiner Darstellung Richards III. oder Othellos in einer Weise, die wegen ihrer Schärfe zunächst fremdartig berührte, aber mit dem Brennenden des Kolorits unwiderstehlich fesselte, zur Geltung zu bringen.

Die Nachwirkungen dieser beiden Künstler führten überall den Bruch mit der Schablone herbei und zwangen zu erneutem Nachdenken über die Aufgaben, die in den Werken unserer großen Dichter gestellt werden, und die künstlerische Verwendung der von der Natur verliehenen Mittel. Aber der Darstellungskreis sollte sich noch wesentlich erweitern und genialen Persönlichkeiten aus fremden Kulturländern Gelegenheit geben, sich in überraschendem Lichte zu zeigen. Die Zeiten, in denen die Schauspieler im Leiterwagen von einem Ort zum andern zogen, waren längst vorbei. Jetzt führte sie der Dampfwagen in kurzer Zeit Hunderte von Meilen, und die Grenzen hatten aufgehört, die Kulturländer voneinander zu trennen. Nach allem, was man in Deutschland von französischen Schauspielern bis auf Lecain, den Freund Voltaires, und Talma, den Günstling Napoleons, kennen gelernt hatte, wirkte in den fünfziger Jahren das Auftreten von Rachel Felix im Berliner Opernhause wie ein flammendes Meteor, das auf die Tragödien von Corneille und Racine einen blutroten Schein fallen ließ und Schreck und Entzücken über eine ungeahnte elementare Naturkraft miteinander vermischte. Um diesen schwülen und fast schmerzhaften Eindruck wieder harmonisch zu dämpfen, erschien beinahe gleichzeitig in madonnenhafter Schönheit und königlicher Hoheit

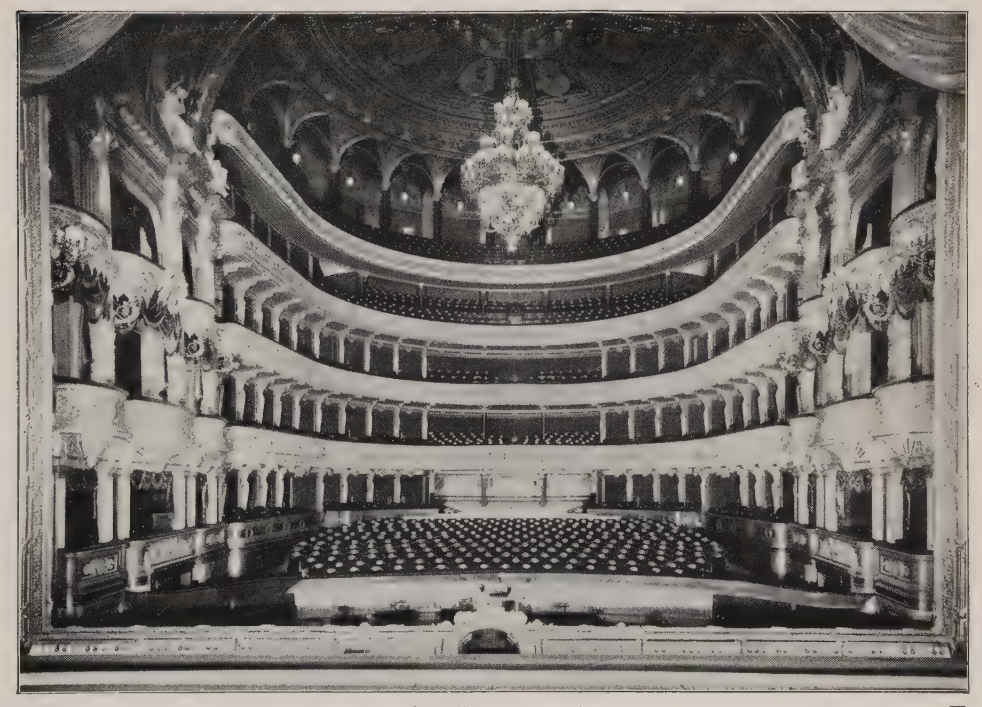


Das Prinzregenten-Theater, München.

Adelaide Ristori in Berlin, der Zeit wie dem Rang nach die erste italienische Schauspielerin, die als Maria Stuart, Medea oder Maria Antoinette jahrzehntelang unvergeßliche Bilder vor unsern Augen entrollte und den Adel ihrer Persönlichkeit den höchsten Anforderungen der dramatischen Kunst vollendet anpaßte.

In den sechziger Jahren zählte Berlin neun Theater, von denen sich fünf im Innern und vier in den Vorstädten befanden. Als durch die Theaterfreiheit im Jahre 1869 die Rechte der Hofbühne wesentliche Beschränkungen erfuhren, entstanden überall neue Unternehmungen. Im Jahre 1870, als Berlin das achte Hunderttausend seiner Einwohnerzahl erreicht hatte, konnte man bereits achtzehn Bühnen nennen, zu denen alsbald noch ein paar Gründungen von kurzlebigem Dasein kamen. Aber es fehlte an einem festen künstlerischem Mittelpunkt, an einer führenden Kraft für die Verwirklichung neuer Ideale.

Vor allem war ein beklagenswerter Tiefstand in der Belebung des Bühnenbildes eingetreten. Während sich in unserem öffentlichen Leben überall frische Kräfte entfalteten, war unsere nationale Bühne erschlafft. Die frischen Zweige, die sie ansetzte, waren dem flachen Salonleben entsprossen und Stücke, die aus diesem Geist geboren waren, erhoben sich nicht über das Niveau einer oberflächlichen Unterhaltung. Die herrlichsten Blüten unserer Geisteskultur, die Dramen Shakespeares und Lessings, Goethes und Schillers, drohten auf der Bühne zu verdorren. Sie wurden selbst auf den besseren Theatern immer mehr mechanisch heruntergespielt ohne geistige Vertiefung, ohne ernste Durcharbeitung, vor allem aber ohne jeden Sinn für die blühende Anschaulichkeit, die in ihnen enthalten war und zum Leben drängte. Man muß einige dreißig Jahre zurückdenken können, um sich zu vergegenwärtigen, in welcher unglaublichen Verfassung die Inszenierung der klassischen Meisterwerke sich damals befand. Während die Oper einen übermäßigen Aufwand verlangte und verbrauchte, blieb die große Tragödie das Aschenbrödel unserer Theater. Kaum, daß man ein paar hastige Proben für sie übrig hatte, bei denen der Regisseur beständig nach der Uhr sah, weil ihm, ganz



Das Frankfurter Opernhaus.

im Einverständnis mit den Darstellern, die Sache gar zu lang und langweilig vorkam. Die Kostümierung, die man bei den Hauptrollen anwendete, war eine völlig willkürliche und hatte sich vom Charakter und Geschmack der bestimmten Zeit, auf die es in der Dichtung ankam, völlig losgesagt. Die Dekorationen waren von einer kümmerlichen Nüchternheit und Steifheit, bei der man niemals imstande war, das eigentliche Wesen der Situation zu erkennen. Das Berliner Schauspielhaus zeigte damals immer dieselbe Breite und Tiefe mit Vermeidung alles Lauschigen und Intimen, zu dem die Handlung aneinanderrückte. Ein richtig aufgebauter Erker, eine der Wirklichkeit entsprechend aufsteigende Treppe, massive, aus Holz angefertigte Türen, die sich durch einen mechanischen Drücker öffnen und schließen ließen, Wohnräume, die so gestellt waren, daß man in ihnen den Atem lebender, liebender, sterbender Menschen verspüren konnte, bildeten Wünsche, die man gar nicht auszusprechen wagte, weil man im voraus wußte, daß sie selbst an den Hoftheatern nicht erfüllt werden würden. Es war überall nur das Allernotwendigste auf der Szene, genau wie unter der Direktion des sonst so verdienstvollen Heinrich Laube im Wiener Burgtheater, wo die Wände kahl blieben und an den Tisch gerade soviel Stühle gestellt waren als auf der Bühne Personen waren, die sich setzen wollten. Man hörte die Stücke, aber man hatte völlig darauf verzichtet sie zu sehen in der ihnen eigentümlichen, charakteristischen, zu ihrem tieferen Verständnis unbedingt notwendigen Ausstattung.

In diesem kritischen Augenblick kam dem Theater das Heil von der bildenden Kunst, von der malerischen Phantasie eines deutschen Fürsten, der sich der Armseligkeit unserer klassischen Inszenierungen schämte und Kraft und Talent genug besaß, um von diesem Punkt aus eine Reformbewegung ins Leben zu rufen, die bis zum heutigen Tage segensreiche Früchte trägt. Herzog Georg II. hat es durch die Tat bewiesen, daß seine Ideen die richtigen waren, deren Ausführung er in seiner kleinen thüringischen Residenz ganz im stillen vorbereitete. Das

Das Münchener Künstlertheater. Von Prof. Max Littmann in München.

Das neue Hoftheater in Weimar. Erbaut von Heilmann & Littmann in München. Aufnahme von Louis Held in Weimar.

erste Erscheinen der Meininger in Berlin in dem früheren Friedrich-Wilhelmstädtischen, dem jetzigen Deutschen Theater am 1. Mai 1874 bei der Aufführung des „Julius Cäsar" wirkte wie eine erlösende Tat und hinterließ Spuren, die auch heute noch lange nicht verwischt sind. Groß waren die Verdienste, die sich der Herzog um die literarische Säuberung der Bühnentexte, um die gleichmäßige Schulung seiner Künstlerschar und die Schöpfung eines Ensembles erworben hat, wie es den Zuschauern völlig fremd geworden war. Aber sein Hauptruhm bestand darin, daß er die Regie vom Standpunkt der malerischen Phantasie völlig umgestaltete, die Bühne farbig belebte und beseelte, Prospekte, Kostüme und Requisiten einführte, aus denen das innerste Wesen der Dichtung zu uns sprach, und in den Bewegungen der Darsteller und den Volksszenen Bilder und Gruppierungen schuf, die als etwas durchaus Neues und Eigenartiges empfunden wurden. Am Berliner Schauspielhause wurden damals noch Dekorationen nach den Entwürfen Schinkels wie unter anderem bei der Aufführung der „Jungfrau von Orleans" benutzt, die neuerdings durch die Jahrhundertausstellung in der Nationalgalerie dem Gedächtnis der Gegenwart wieder nahegerückt worden sind. Seit den Tagen Ifflands hatte man sich mit dem Notdürftigsten beholfen, um „Maria Stuart" oder „Kabale und Liebe" szenisch auszustatten. Bei Auftritten, wo das Volk seine Anteilnahme an der Bühnenhandlung ausdrücken soll, benahmen sich die Statisten wie Marionetten, deren Arme und Beine durch einen Mechanismus in Bewegung gesetzt werden.

Und nun kamen die Meininger und zeigten uns eine Reihe der köstlichsten Bilder im „Julius Cäsar", aus denen uns das alte Rom lebendig entgegentrat und führten uns auf dem Kapitol, dem Forum, auf den Plätzen und Straßen der ewigen Stadt eine Volksbewegung vor, die sich vom zufälligen Zusammentreffen der einzelnen bis zur Volksempörung gewaltig steigerte und wie wilde Meereswogen jeden Widerstand mit sich fortriß. Sie bauten das Genua des Schillerschen „Fiesco" so treu und anschaulich vor uns auf, daß wir in diesen Schlössern und Höfen selbst zu wandeln glaubten. Sie gaben dem Shakespeareschen „Wintermärchen" das Duftige, Phantastische und Buntfarbige wieder, das Dingelstedt in seiner Bearbeitung einer völlig unangebrachten Klassizität zuliebe grau-

Das neue Hebbel-Theater in Berlin SW.

sam beseitigt hatte und ließen uns all die reizenden Sprünge über Zeit und Raum, über Länder und Meere mitmachen, zu denen uns die Phantasie des Dichters fortträgt.

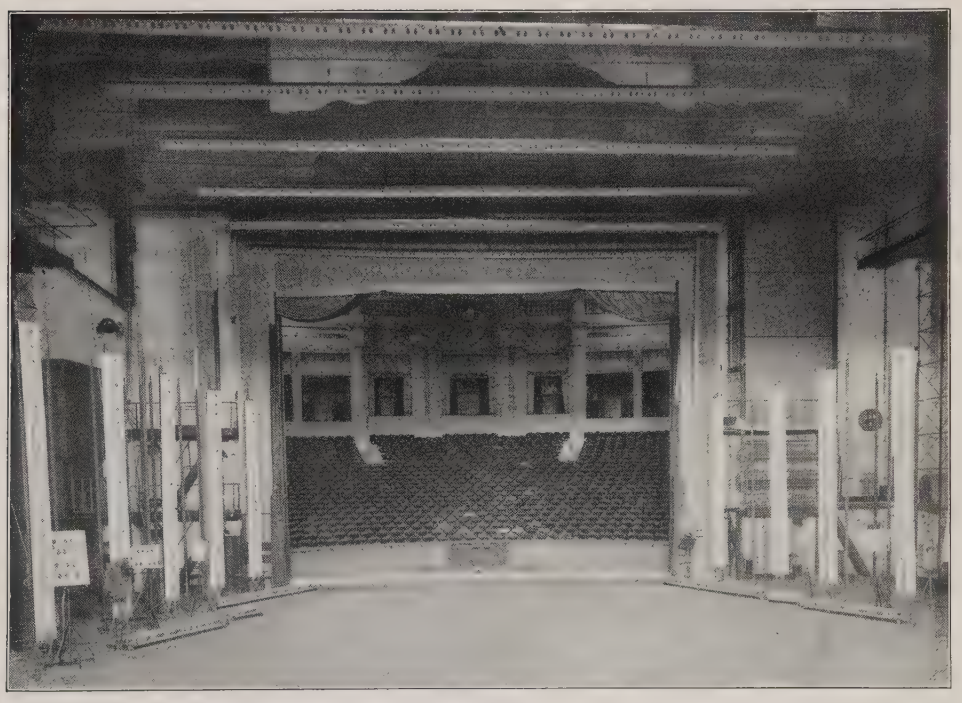
Die Meininger brauchten aber keineswegs immer so gewaltige Stoffe, um zu zeigen, daß ihr Herr ohne Zweifel zur Zeit der erste Regisseur Deutschlands sei, weil er seine Aufgabe als Künstler und nicht als Handwerker erfaßte. Von ihm selbst rührten die Zeichnungen zu den Dekorationen und Kostümen her, die damals alle Welt in Erstaunen setzten. Das Größte war ihm nicht unerreichbar, aber auch im Kleinen und Alltäglichen zeigte er auf der Bühne seine Meisterschaft. So gewaltig die Volksszenen im „Julius Cäsar" einschlugen, so drollig wirkte es als kulturhistorisches Genrebild, wenn bei der Aufführung des „Eingebildeten Kranken" Molières während der Pause zwischen den beiden ersten Akten die Magd Toinette mit komisch aufgeregten Bewegungen die Kissen in Argans Bett zurecht klopfte, das Zimmer aufräumte und mit ihrem stummen Spiel das Publikum jedesmal zu lautem Lachen und Beifall brachte. Bei Molière befindet sich keinerlei Bühnenweisung dieser Art. Sie war eine Erfindung des kongenialen Regisseurs, der das Lustspiel an einem charakteristischen Ruhepunkte der Handlung für die Anschauung des Auditoriums gewissermaßen weiter dichtete. Im großen Umkreis hat die Gesellschaft während der sechzehn Jahre von 1874 bis 1890 überall Proben ihres außerordentlichen Könnens gegeben. Sie erschien achtmal und immer mit demselben Erfolg in Berlin, breitete ihren Ruhm südlich bis nach Wien, westlich bis nach Brüssel und London, östlich bis nach St. Petersburg und Moskau aus und blieb auch, nachdem die Gastspielreisen eingestellt waren, in Meiningen nicht müßig, sondern zeigte bei der Aufführung von Ibsens „Gespenstern" und Echegarays „Galeotto", wie tief sie in den Geist bedeutsamer moderner Dramen eingedrungen und imstande war, ihn in unvergeßliche Bilder umzusetzen.

Die Meininger traten bei uns als Vorkämpfer für ein ganz neues malerisches Prinzip der Bühne auf. Sie hatten das Publikum sofort auf ihrer Seite, aber sie wurden anfänglich sogar von namhaften Schriftstellern wie Paul Lindau und Hans Hopfen bekämpft, die in ihrem Herausarbeiten der bildlichen Wirkung des Dramas eine Übertreibung sahen. Bis zu einem gewissen Grade war dieser Vorwurf vielleicht nicht ganz ungerechtfertigt. Der Herzog hatte seine ganze Kraft auf die von ihm erfundene Inszenierung konzentriert, die auf keiner damaligen deutschen Bühne ihresgleichen fand. Die darstellerischen Kräfte, die er zur Verfügung hatte, standen dagegen nicht auf derselben Höhe und man konnte es den ersten Schauspielern und Schau-

spielerinnen an unseren großen Hoftheatern kaum verdenken, wenn sie mit einer gewissen Überlegenheit auf ihre thüringischen Kollegen herabsahen. Gingen die Meininger auf Reisen, so pflegten sie sich irgendeine bedeutende Kraft für das erste Fach, wie Ludwig Barnay oder Emerich Robert auszuborgen, um das entsprechende Gleichgewicht zwischen dem individuell schaffenden Künstler und dem durch den Regiedrill geschulten Ensemble herzustellen. Trotzdem hörte man Klagen, daß die Meininger mit dem äußeren Drum und Dran einen zu großen Aufwand trieben, daß ihre Statisterie sich zu unruhig und lärmend gebärde und daß man das Auge der Zuschauer durch den Farbenluxus, der entfaltet wurde, verwirre.

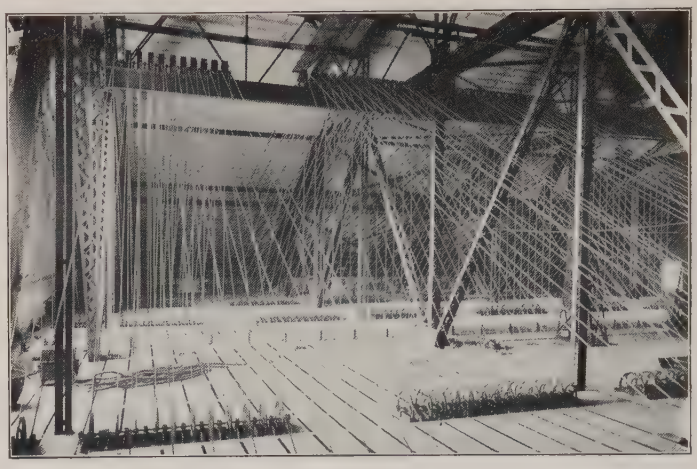
Jede Reformbewegung muß aber ihrer Natur nach bis zu einem gewissen Grade einseitig sein, um durchzudringen und ihr Ziel zu erreichen. Sie muß das als richtig Erkannte stark unterstreichen, um seine Beachtung und Würdigung zu erzwingen und auf diese Weise den Unterschied zwischen einst und jetzt hervortreten zu lassen. Trotzdem wäre es verfehlt, auf die Vorschläge Ludwig Tiecks zurückzukommen, die Bühne ihrer charakteristischen Ausstattung zu entkleiden und die Verschiedenheit des Orts und der Zeit nur durch allgemeine Andeutungen erinnern zu wollen. Das wäre geradeso, als wenn wir Eisenbahnen und Automobile abschaffen und wieder zur alten Postschnecke zurückkehren wollten.

Das Ziel, das allen vorschwebt, konnte nicht durch Rückkehr zu überlebten und überwundenen Formen, sondern nur durch Anwendung verfeinerter Mittel, wie sie uns die Kunst in die Hand gibt, erreicht werden. Bei allen größeren Theatern ist der Tätigkeit des Dekorationsmalers, des Kostümzeichners und des Maschinenmeisters eine immer größere Wirksamkeit zuerkannt worden und überall, wo sie ihre Kraft mit wirklichem Verständnis und reifem Geschmack eingesetzt haben, sind ihnen Wirkungen beschieden, wie sie früher niemals für möglich gehalten wurden. Die Inszenierungen des „Götz“, „Wilhelm Tell“, „Prinzen von Homburg“, „Wallenstein“ und von „Viel Lärm um Nichts“ im Königlichen Schauspielhause mögen dabei als rühmliche Beispiele ge-



Bühne des Prinzregenten-Theaters in München.

nannt werden. Wir dürfen an keiner technischen Neuerung und Verbesserung achtlos vorbeigehen, wenn es sich darum handelt, der Illusion des Zuschauers sinnfällig entgegenzukommen.



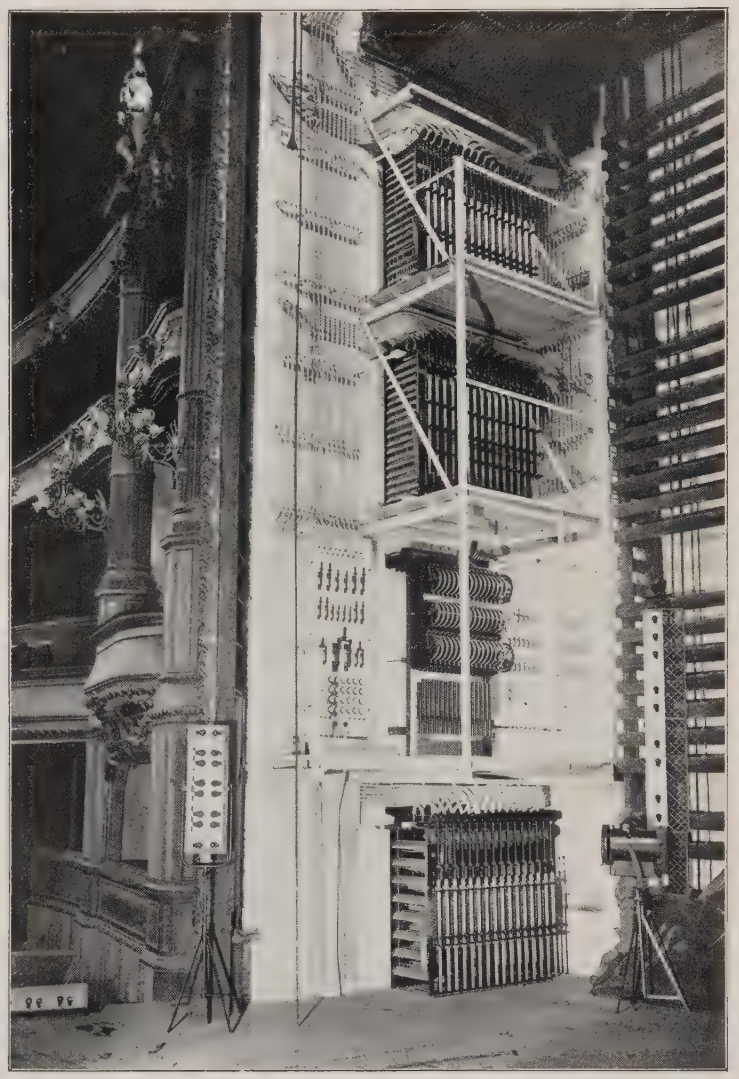
Schnürboden I des Prinzregenten-Theaters.

Kein Dichter der Weltliteratur bietet der Veranschaulichung durch die Bühne eine solche Unerschöpflichkeit der malerischen Motive wie gerade Shakespeare. Bei ihm enthält jeder Satz eine Anschauung, jeder Auftritt ein figurenreiches Bild, jeder Akt eine ganze Galerie, jedes Drama ein Panorama, bei dessen Anblick wir von greifbaren Personen, die unserem Fühlen verwandt sind, von Situationen, die wir menschlich verstehen, nach allen Seiten umringt zu sein glauben. Alles Drohende und Furchtbare, das sich nur denken läßt, bereitet sich in diesen Stücken am Himmel, auf der Erde und unter ihr vor. Alles Süße und Liebliche, das die Herzen bewegt, wird von der Natur mit Waldesflüstern und Quellenrauschen, mit den Farben und dem Duft der Blumen begleitet. Es stürmt und wettert, es kost und fächelt in der Luft Shakespeares von Lears Wahnsinn auf der Heide und dem Erscheinen der Hexen im „Macbeth“ bis zu den Scherzen in „Was Ihr wollt“ und dem Tändeln der venezianischen Liebespaare im „Kaufmann von Venedig“. Alle Figuren verlangen ihr charakteristisches Gewand, alle Situationen ihr eigentümliches Stimmungsgepräge. Daher ist die Inszenierung der Shakespeareschen Dramen ein so unerschöpfliches Gebiet und eine Quelle unendlichen Studiums. Die Helden und Heldinnen in den Dramen von Corneille und Racine wandeln dagegen in einer sich gleich bleibenden Atmosphäre erhabener Gedanken und Empfindungen, die an keine bestimmte Zeit und Örtlichkeit gebunden sind. Es war daher gar kein so großer Verstoß gegen den Geist dieser Dichtung, daß diese Personen ursprünglich alle in der Hoftracht zur Zeit Ludwigs XV. mit Allongeperücke und Galanteriedegen auf der Pariser Bühne

Verwandlungsgalerie des Prinzregenten-Theaters.

einherstolzierten, bis Talma zum Erschrecken seiner Mitspieler den Mut faßte, mit den kurzgeschnittenen Haaren, der Toga und den entblößten Armen und Beinen der echten Römer den Zuschauern vor die Augen zu treten.

An derselben Stelle, wo die Meininger zum erstenmal vor dem Berliner Publikum erschienen waren, vollzog sich neun Jahre später ein künstlerisches Ereignis von ebenso großer Tragweite. Der beliebte Lustspieldichter Adolf L'Arronge faßte mit einer Anzahl erster darstellender Künstler den Entschluß, eine neue Bühne vornehmen Gepräges ins Leben zu rufen und aus dem alten Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater unter dem Namen „Deutsches Theater" eine Kunststätte zu schaffen, die verwöhnten Ansprüchen genügen sollte. Der Zeitpunkt hierzu war glücklich gewählt, denn unserm Schauspielhaus fehlte es an frischem Blut, und Botho von Hülsen hatte in den fünfunddreißig Jahren seiner Hoftheaterleitung seine Kraft vollständig verausgabt. Eine Gruppe starker schauspielerischer Persönlichkeiten war frei geworden und schien es als eine Wohltat zu empfinden, von aufregenden Virtuosenfahrten auszuruhen und sich zu einheitlichem Wirken zusammenzuschließen. Neben Hedwig Niemann, von vorbildlicher Bedeutung im Fach der „Naiven", reich an sprudelndem Humor und zugleich erwärmender Empfindungstiefe stand Friedrich Haase als anerkannt erster Meister auf dem Gebiet des humoristischen Charakterfaches. Ludwig Barnays männliche Frische und gesunde Kraft, Siegwart Friedmanns eindringende Schärfe, August Försters breite Gemütlichkeit wurden durch jüngere Kräfte ergänzt, von denen Georg Engels als Komiker bereits seit Jahren ein Liebling unseres Publikums war. Hierzu kam eine junge Generation, die L'Arronge mit



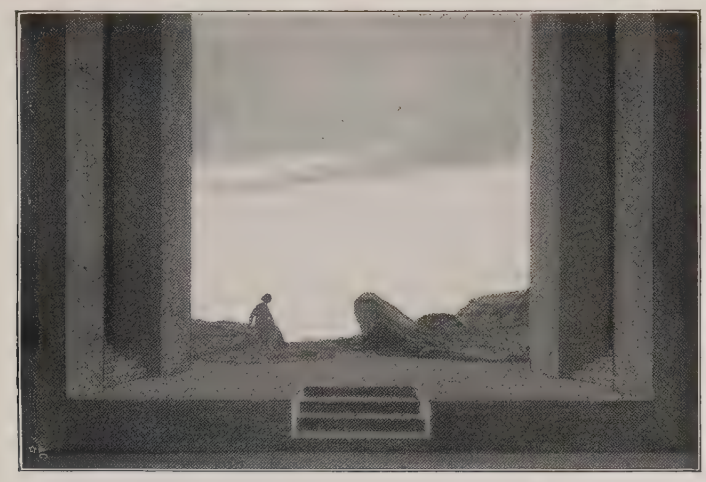
Bühnenregulator der Siemens-Schuckert-Werke für das Theater in Lüttich.

sicherm Blick auf seinen Rundfahrten durch die Provinz entdeckt hatte, von denen nicht eine einzige fehlschlug, die meisten sich aber überraschend entwickelten, junge Damen in der ersten, junge Herren in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre, blühend in der Erscheinung, bildsam in ihrem Talent, gefügig und dankbar für gute Lehren, weil sie zum erstenmal in einem großen Rahmen und vor einem weltstädtischen Publikum wirken durften. Diana", Shakespeares „König Lear" bestätigten und vertieften diesen ersten Eindruck. Unvergessen ist die prachtvolle Regieleistung Ludwig Barnays bei der auf zwei Abende verteilten Aufführung von Schillers „Don Carlos", bei welcher der Stern von Josef Kainz nach dem ersten Auftreten als Ferdinand zum erstenmal in seinem vollen Glanz strahlte und vom Publikum mit nachhaltiger Begeisterung aufgenommen wurde.

Die Drehbühne von Erwin Lautenschläger: Rückseite der Drehbühne bei „Don Giovanni".

Trotzdem fehlte es nicht an Stimmen, die es für eine Anmaßung hielten, mit dem Schauspielhause in Wettbewerb zu treten. Andere meinten wieder, daß ein solches Unternehmen ohne staatliche Unterstützung sich auf die Dauer unmöglich durchführen lasse. Trotzdem hatte das Deutsche Theater bereits mit seiner Eröffnungsvorstellung, Schillers „Kabale und Liebe" am 29. September 1883, einen großen Erfolg und die darauffolgenden Aufführungen wie Goethes „Iphigenie auf Tauris", Moretos „Doña

L'Arronge dachte ursprünglich an eine Bühne mit einem Spielplan von ausschließlich klassischen Stücken, merkte aber bald, daß an dem Bau des Ganzen durch den Eigenwillen von Künstlern, die von der Gunst des Publikums verwöhnt waren und sich nur schwer ein- und unterordnen konnten, bedrohlich gerüttelt wurde. Bereits nach drei Monaten trat Haase aus, und am Ende der ersten Spielzeit folgte Barnay seinem Beispiel. L'Arronge entschloß sich, die neue Produktion heranzuziehen, und erlebte mit den Stücken



Medea-Inszenierung von Gustav Lindemann.

schauungen, für die die Zeit reif geworden war, Rechnung, ohne deshalb die Aufführungen unserer Klassiker zu vernachlässigen. Die elf Jahre seiner Direktion des Deutschen Theaters haben überall in der literarischen Entwicklung wie in der Bühnendarstellung Spuren hinterlassen, die sich noch längere Zeit erfreulich verfolgen lassen.

In L'Arronges Begabung halten sich der schaffende Dramatiker, der an seinem Schreibtisch sitzt und die Eingebungen seiner Phantasie festhält, und der praktische Theatermann, der mit vielen Menschen im täglichen Verkehr steht, anordnet, leitet und das Haupt einer ausgezweigten Familie bildet, die Wage. Beides gehört in seinem Wesen zusammen und wirkt belebend und anspornend aufeinander. Aus der Stille seines Arbeitszimmers zog es ihn

von Blumenthal, Lindau, Lubliner, Wilbrandt, Schönthan und anderen Erfolge, die ihn von geschäftlichen Sorgen befreiten. Inzwischen rückte auch die junge Generation so schnell auf, daß Josef Kainz und Agnes Sorma als unbedingt erste Schauspieler, Dr. Pohl und Sommerstorff als unentbehrliche Stützen des Repertoires angesehen werden konnten, die sich zur Bildung eines modernen Stils der Schauspielkunst geschickt vereinigten. Für die neuen Aufgaben, die sich unsere Bühnendichter stellten, ließ sich L'Arronge nur langsam und zögernd gewinnen, weil er sich aus den Grenzen seiner eigenen Begabung nicht recht hervorwagte und den Sprung ins Ungewisse fürchtete. Schließlich konnte er sich aber doch der Einsicht nicht verschließen, daß sich die Theater nach den Autoren und nicht umgekehrt richten müssen, und trug mit Stücken wie Hauptmanns „Einsame Menschen" und „Kollege Crampton" An-

Erste Dekoration aus Shakespeares „Sturm" im Berliner Neuen Schauspielhause.

auf die Bühne, und von den Brettern wieder in die Ruhe seines Heims.

Inzwischen hatte sich der Naturalismus in Deutschland durchgesetzt und der wohlklingenden, aber inhaltsarmen Jambendramatik, sowie den flachen Salonstücken gegenüber ein tieferes Erfassen der Wirklichkeit und eine verschärfte Kunst der Charakteristik auf der Bühne zur Anerkennung gebracht. Unter dem Zeichen des großen norwegischen Dramatikers Ibsen, der sich immer mehr die Bühnen eroberte, gewann diese Bewegung seit der Begründung der „Freien Bühne" (1889) immer mehr an Ansehen und Bedeutung. Gerhart Hauptmann erschien mit seinem Schauspiel „Vor Sonnenaufgang" (1889) und erregte einen Sturm von Begeisterung und Widerspruch. Hermann Sudermann trat mit seiner „Ehre" (1890) den Triumphzug über sämtliche deutsche Theater an. Beide sicherten dem realistischen Drama einen festen Boden und sammelten eine Schar von Nachahmern um sich, die mit ihren grellen Stoffen dem Theater ein früher nicht gekanntes Gebiet modernen Lebens zuführten und trotz mancher Einseitigkeiten und Übertreibungen auch die Schauspielkunst vielfach befruchteten.

Von den Wiesbadener Festspielen: Bühnendekoration zum „Kaufmann von Venedig". Aufnahme von J. Jacob in Wiesbaden.

Otto Brahm, der Nachfolger von

Der Malsaal des Ateliers Obronski, Impekoven & Cie. in Berlin.

Anlegen des Falstaffwamses.

und sich den ewigen Besitzstand unserer klassischen Schöpfungen durch eine verjüngte szenische Kunst in neuer Weise zu eigen gemacht.

Interessant ist es, an gewisse äußere Veränderungen zu erinnern, die sich im Theaterleben Berlins seit der Begründung eines regelmäßigen Schauspiels vollzogen haben. In dem Hause, in dem Döbbelin mit seiner Gesellschaft vor hundertdreißig Jahren in der Behrenstraße an der Stelle des jetzigen Metropoltheaters spielte, begannen die Vorstellungen bereits um fünf Uhr, wenn unsere Damen sich jetzt in großer Toilette bei Adlon oder im Kaiserhof zum Tee einfinden. Was uns Nachmittag ist, galt damals bereits als beginnender Abend. Die Worte des sterbenden Hamlet „Der Rest ist Schweigen!" hörte man zu einer Zeit, wenn die meisten Privatbühnen jetzt das Klingelzeichen zum Beginn der Vorstellungen geben. Im Schauspielhause auf dem Gendarmenmarkt wurde bei der erwähnten Einweihung des Gebäudes um sechs Uhr der Vorhang aufgezogen. Der Anfang der Vorstellungen hat sich also im Lauf der Zeit um zweieinhalb bis drei Stunden verschoben. Vor anderthalb Jahrhunderten wurden die Öllampen auf der Bühne bereits wieder ausgelöscht, wenn

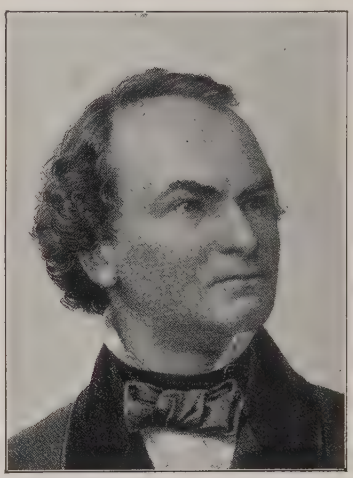
L'Arronge bei der Leitung des Deutschen Theaters, führte seit 1894 dies naturalistische Programm mit großer Entschiedenheit durch. Er erwies sich vor allem als glücklicher Vorkämpfer für Hauptmann, dessen sämtliche Dramen den Spielplan dieser Bühnen beherrschten und bei ihrem ersten Erscheinen zum Gegenstand erbitterter Kämpfe zwischen den Verfechtern des alten und des neuen Kunstgeschmacks wurden. Der mächtige Eindruck der „Einsamen Menschen", der „Weber", des „Kollegen Crampton", des „Biberpelzes", der „Versunkenen Glocke" und „Rose Bernd" erwies sich lange als nachhaltig und tonangebend für die ästhetischen Anschauungen, von denen Publikum und Kritik beherrscht waren, bis mit der wunderlichen Dichtung „Und Pippa tanzt" (1906) ein sichtlicher Stillstand in der Entwicklung dieses Dichters eintrat. Der starke Kräfteverbrauch, der jedes Jahr eine neue Bühnendichtung entstehen ließ, begann sich an diesem Führer des Naturalismus zu rächen. Außerdem hatte der Geschmack des Publikums wieder eine neue Wendung eingeschlagen

Selbstbildnis Albrecht Dürers, Studienkopf für R. Rittner als „Armer Heinrich".
Nach Photographien von Becker & Maaß in Berlin.

Marie Seebach.

jetzt der eiserne Vorhang auseinandergeht. Vorstellungen, die, wie es heute oft geschieht, erst beim Nahen der Geisterstunde aufhören, würden unseren Urgroßvätern als eine unerhörte nächtliche Ruhestörung erschienen sein.

Bei Döbbelin zahlte man für den teuersten Platz im ersten Rang sechzehn Groschen, also nach unserem Gelde zwei Mark, auf der Galerie dagegen vier Groschen oder fünfzig Pfennig. Fleck, der große Tragöde, den uns Ludwig Tieck so anschaulich geschildert hat, bezog in der Behrenstraße 1040, später im Nationaltheater 1500 und außerdem als Regisseur noch 250 Taler Gage. Ludwig Devrient war im Schauspielhause zuerst mit 1600 und später mit 2600 Talern engagiert, womit heutzutage ein Durchschnittsliebhaber an einem mittleren Stadttheater nicht zufrieden ist. Und wie stand es damals mit der Honorierung der dramatischen Werke, die jetzt einzelnen bevorzugten Autoren glänzende Einnahmen sichern? Schiller verlangte von Iffland als Direktor des Schauspielhauses für die Aufführung seines auf zwei Abende verteilten „Wallenstein" sechzig Friedrichsdor, nach unserem Geld etwas über 1000 Mark und in der Bewilligung dieser Summe drückte Iffland eine besondere Anerkennung der hohen Verdienste aus, die sich der Dichter um die deutsche Bühne erworben habe. Man vergleiche damit die Tatsache, daß der Autorenanteil für ein Lustspiel wie „Alt-Heidelberg" von Meyer-Förster bereits ein Jahrzehnt nach seiner ersten Aufführung eine Million erreichte. Niemand dachte daran, den Dichtern für jede einzelne Aufführung ihrer Werke einen Anteil an der Tageseinnahme zu bewilligen. Jeder Direktor oder Intendant hätte ein solches Ansinnen mit denselben Gründen zurückgewiesen, denen vor einigen dreißig Jahren Mutter Gräbert in ihrem Volkstheater auf dem Weinbergsweg in drolliger Weise Ausdruck gab. Als nämlich einer ihrer Hausdichter etwas von täglicher Tantieme verlauten ließ, wurde die Dame zwischen ihren Weißbiergläsern und Butterstullen nervös und bemerkte ihrem Autor: „Det kommt mir so vor, als wenn ick mir bei Gerson ene Mantilje koofe und jeden Sonntag, wenn ick se trage, noch enen Daler extra berappen müßte." Erst unter Herrn von Küstner wurden in den königlichen Theatern Berlins regelmäßige Bezüge für die einzelnen Aufführungen an die dramatischen Dichter eingeführt.



Bogumil Dawison.

Adelaide Ristori.

Ebenso war die Bühnenausstattung von rührender Einfachheit. Die Dekorationen und Kostüme machten nicht den geringsten Anspruch auf historische Echtheit, sondern wurden so zusammengestellt, wie sie im Kulissenhause und der Theatergarderobe gerade vorhanden waren. Erst Graf Brühl sorgte als Generalintendant in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts für neue Anschaffungen, die dem

A. von Sonnenthal als Uriel Acosta.
Nach einer Photographie von Mertens, Mai & Cie. in Wien.

Geist der Dichtungen und der Zeit entsprachen, in der sie spielten. Von geschlossenen Zimmerdekorationen, die man jetzt sogar in der Provinz findet, war noch lange keine Rede. Die Darsteller traten durch offene Seitenkulissen auf und wieder ab und die Zuschauer konnten oben in den Schnürboden hineinblicken. Erst unter Küstner wurden im Jahre 1840 zimmerähnlich zusammengefügte Wände und Decken angeschafft. Bis Ende der fünfziger Jahre wurde in beiden königlichen Theatern ohne Unterbrechung auch während des Sommers gespielt.

Ludwig Barnay.

Später stellte sich die Notwendigkeit ein, den Mitgliedern die Monate Juli und August zur Erholung freizugeben.

Auf dem Gebiet der Theatertechnik hat sich die Drehbühne als ein wichtiger Fortschritt erwiesen, wie sie jetzt an fast allen Berliner Theatern zur Anwendung gekommen ist. Sie wurde verhältnismäßig erst spät in Berlin eingeführt, denn sie war schon im Mai 1896 bei den „Don Juan"-Aufführungen im Münchener Residenztheater von dem inzwischen verstorbenen Bühnentechniker Lautenschläger, der sich bei den Separataufführungen für König Ludwig II. als höchst erfindungsreicher Kopf gezeigt hatte, mit Erfolg verwertet. Sie besteht darin, daß dem Bühnenpodium

Friedrich Haase.

Josef Kainz.
Nach einer Photographie von Erwin Raupp, Berlin.

eine große Drehscheibe — in München beträgt ihr Durchmesser sechzehn Meter — aufgesetzt wird, die auf einzelnen Kreisabschnitten mehrere ganz verschiedene Dekorationen trägt. Diese können schon vor Beginn der Vorstellung gestellt oder wenigstens vorbereitet und während der Zwischenakte dem Publikum als fertige Szenerien zugewandt werden, entweder durch elektrische Kraftübertragung oder, da diese anfänglich oft versagte, durch Stricke oder Hebel, die man durch die Theaterarbeiter anziehen läßt. Die großen Vorteile dieser Einrichtung liegen auf der Hand. Man kann, während auf dem vorderen Segment gespielt wird, bereits auf einem anderen, das dem Zuschauerraum abgewendet ist, den Schauplatz für den nächsten Akt oder Auftritt vorbereiten oder vervollständigen. Ja es ist sogar ohne weiteres möglich, gewisse Dekorationen von beiden Seiten zu benützen, so daß sich z. B. die innere Wand eines bewohnten Zimmers in die Front eines Hauses auf der Straße verwandelt. Offenbar hatte schon Goethe allerdings im Scherz an eine Art Drehbühne gedacht, wenn er für seine in Frankfurt verfaßte Jugendposse „Hanswursts Hochzeit“ als Szene ein Gestell forderte, das auf einem Zapfen ruhte und für die Veranschaulichung des Wirtshauses zur „Goldenen Laus“ beliebig umgedreht werden konnte.

Allerdings ist damit der Nachteil verbunden, daß, um die erwähnte Drehung der Scheibe auszuführen, niemals der ganze Bühnenraum für die Inszenierung ausgenützt werden kann. Man muß ihn seitlich wie nach oben hin nicht unwesentlich verkürzen. Trotzdem erscheint die Intimität und Sorgfalt der szenischen Belebung, die man durch die Drehbühne erzielen kann, durch diesen Mangel nicht zu teuer erkauft. Außerdem darf man nicht übersehen, daß überall, wo es sich um neu gebaute Theater handelt, auf diese Verkürzung bereits im voraus Rücksicht genommen wird und der Bühnenraum dementsprechend größer gebaut werden dürfte. Einen ähnlichen Gedanken verfolgte der technisch-artistische Direktor der Berliner Hoftheater, Friedrich Brandt, mit seiner „Reformbühne“, bei der in zwei, vorn seitlich der Bühne angebrachten Räumen, sowie auf der Hinterbühne je ein leicht fahrbares Plateau angebracht wird, auf dem jede Art von Dekoration im voraus aufgebaut und nach Bedarf auf die Bühne

Matkowsky als Götz von Berlichingen.
Mit Genehmigung von E. Bieber, Hofphotograph in Berlin und Hamburg.

geschoben werden kann. Jedenfalls gibt diese Einrichtung dem Regisseur die Möglichkeit, alle Feinheiten bei der Aufstellung des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes auf das sorgfältigste vorzubereiten und sich von der unkünstlerischen Hetzjagd freizumachen, mit der das Herablassen der Kulissen, das Hereintragen der Dekorationsstücke und Requisiten sonst verbunden ist. Es ist damit wieder ein wesentlicher Schritt zu dem früher so sehr vernachlässigten farbigen Eindruck getan, bei dem wir wie durch den goldenen Rahmen, der ein Ölgemälde umschließt, in ein Stück Wirklichkeit hineinzuschauen glauben.

Ernst Possart als Shylock.

Große Erwartungen erweckte bei der Reformierung unserer Bühne die Begründung des Künstlertheaters auf der Ausstellung „München 1908". Einer unserer geistvollsten Architekten, Max Littmann, der bereits in München, Charlottenburg und Weimar der dramatischen Kunst neue Pflegestätten geschaffen hatte, suchte im Gegensatz zu den früher angewendeten Mitteln der Naturnachahmung eine fein empfundene Stilisierung als obersten Grundsatz für die Illusion der Zuschauer aufzustellen. In einem inhaltreichen Vortrag über „Künstlerische Fragen der Schaubühne" wollte Littmann damals seine Ideen zuerst theoretisch verfechten, bevor er sie praktisch ausführte. Er suchte das ganze System der bisherigen Kulissen und Luftsoffitten, der genauen Wiedergabe einer Landschaft oder anderer bestimmter Örtlichkeiten umzustürzen und an deren Stelle Vorrichtungen einzuführen, die bei dem Umbau der Bühne eine große Zeit- und Gelderspärnis ermöglichten. Durch einen gleich hinter dem Vorhang angebrachten „Mantel" gelang es ihm

Clara Ziegler als Medea. Nach dem Gemälde von Georg Papperitz.

das Bühnenbild beliebig zu erweitern oder enger zu gestalten. Zwei Türme hatten die Aufgabe das Anbringen von Türen, Balkons und Fenstern zu ermöglichen. Zwei seitlich verschiebbare Wandteile im Charakter von Mauerwerk sollten im Hintergrund die Szene abschließen und den Rahmen für die Umgebung bilden, in der sich die Handlung des betreffenden Stückes abspielt. Die Bühne selbst ist in erhöhter Form dem Proszenium aufgesetzt, das der Entfaltung von Massenwirkungen dienen soll. Professor Peter Behrens, ein feiner Kenner unseres Theaterlebens, stellte die Behauptung auf, daß „alle Bühnenkunst ihrem ganzen Wesen nach auf Reliefwirkung angewiesen sei" und griff dabei auf die griechische Bühne zurück, wie sie durch unsere Archäologie zum Gegenstand vielfacher Untersuchung gemacht worden ist. So greifen die Wissenschaft mit ihren Forschungen, die zum Teil zu ganz neuen Ergebnissen geführt hat und der praktische Theaterbetrieb, der die Phantasie des Publikums zu erregen und zu befriedigen sucht, eigenartig ineinander. Der griechische Weisheitsspruch: „Alles fließt" läßt sich nirgends mit so großer Berechtigung wie beim Theater anwenden.

Beerbom Tree als Caliban in Shakespeares „Sturm".
Aufnahme von „The Actor Illustrated", London, W.C.

Eine der größten Schwierigkeiten bildet auf der Bühne die Behandlung des Lichts, und seine falsche Anwendung bildet eine der unangenehmsten Störungen der künstlerischen Illusion, die man sich denken kann. Da unsere theatralischen Vorgänge sich alle in geschlossenen Räumen abspielen, fällt der künstlichen Beleuchtung die Aufgabe zu, all die feinen Unterschiede von Hell und Dunkel sowie den Wechsel farbiger Stimmungen auszudrücken, die für eine bestimmte Örtlichkeit charakteristisch sind. Morgen- und Abenddämmerung, Sonne und Mond, den gestirnten Himmel und die letzten Reflexe des Lichts im Dunkel der Nacht sollen wir, wo sie gebraucht werden, auf der Bühne wiederfinden. Durch die richtige Anwendung dieser Effekte wird der szenische Vorgang erst in

Beerbom Tree als König Richard II.
Aufnahme von F. W. Burford in London.

die geheimnisvolle Atmosphäre übertragen, die wir Spannung nennen und die in uns die holde Täuschung hervorruft, als säßen wir nicht im Theater, sondern befänden uns wirklich in der Umgebung, in die uns der Dichter versetzen will. Ebenso verlangt das Spiel der Darsteller eine besondere Beleuchtung, damit wir den mimischen Ausdruck und die Gebärdensprache genau verfolgen können. Um die Schatten aufzulösen, die sich sonst über die Gesichter der Schauspieler ausbreiten würden, ist schon frühzeitig neben dem Licht, das von den Kulissen auf sie fällt, die Rampenbeleuchtung eingeführt worden, die sich unmittelbar vor dem Publikum zu beiden Seiten des Soufleurkastens bis zu den unteren Logen hinzieht. Auf dieser langen horizontalen Linie wurden in früherer Zeit Lichter und Lampen und später Gasflammen angebracht, an deren Stelle gegenwärtig elektrische Birnen in verschiedener Färbung die Beleuchtung bewirken.

Eleonora Duse als Francesca da Rimini in dem Drama von d'Annunzio.
Aufnahme von Sciutto in Genua.

Die Unvollkommenheit dieser Einrichtung ist aber augenscheinlich und nur die alltägliche Gewohnheit macht es erklärlich, daß man mit ihr nicht schon längst gebrochen hat. Unsere Maler haben es stets als eine Kränkung für ihr Auge empfunden, daß bei den Theatervorstellungen, wie wir sie von Jugend auf kennen, fast alle Lichter und Schatten falsch herauskommen.

Gerade diese Frage der Bühnentechnik hat einer der größten unter den Malern der Gegenwart, Hubert Herkomer, zum Gegenstand eines ernsten und erfolgreichen Studiums gemacht. Er lebte längst der Überzeugung, daß die bisherige Rampenbeleuchtung unkünstlerisch sei und um jeden Preis überwunden werden müsse. Er hatte auf seinem kleinen Theater in Bushey bei London links und rechts vom Publikum etwa zehn Fuß vom Proszenium entfernt zwei Gruppen von elektrischen Lichtern so hoch aufstellen lassen, wie die Gesichter der Schauspieler waren. Er behauptete, daß er dadurch die falsche, verwirrende Theaterbeleuchtung von den Rampen und Seitenkulissen überwunden und auf seiner Bühne den Eindruck von Tageslicht hervorgerufen

Sarah Bernhardt.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

habe. Ebenso hatte er für die Darstellung von Himmel und Wolken nicht die abscheulichen Soffitten, sondern über den ganzen Hintergrund der Bühne eine mächtige Gaze gespannt, die durch eine Art Laterna magica verschiedenartig erhellt wurde. Außerdem entwickelte er mir den Plan eines verstellbaren Proszeniums, das größer und kleiner, je nach den Bedürfnissen der Aufführung, einzurichten war. All diese von Herkomer gegebenen Anregungen wirken in der Gegenwart bei der Reform unserer Bühnentechnik bedeutungsvoll mit und der Name des großen Künstlers sollte im Zusammenhang mit den Neuerungen, die wir auf diesem Gebiet erlebt haben, nicht übersehen werden. Der englische Schauspieler Beerbom Tree erzielte in seinem Londoner Her Majesty's Theatre und 1907 bei seinem Gastspiel im Berliner neuen Königlichen Operntheater (Kroll) ganz eigenartige, der Natur angepaßte Beleuchtungseffekte durch eine größere Anzahl von Scheinwerfern, die auf der Bühne verteilt waren und bestimmte Gruppen charakteristisch hervortreten ließen. Das neue Fortuny-Licht, bei dem von einer drehbaren Lampe auf eine über die Bühne straff gespannte Leinwandwölbung vorüberziehende Lichter, Schatten, Wolken usw. geworfen werden, ist auf diesem Gebiet als eine wesentliche Bereicherung zu begrüßen.

Im Theaterleben macht man oft die Wahrnehmung, daß der Erfolg dort aufspringt, wo man ihn gar nicht vermuten und erwarten konnte. Im Winter 1906 ist er uns in Berlin von unserm östlichen Nachbarreich gekommen, aus dem man im Verlauf der beiden letzten Jahre weiter nichts als von schweren Niederlagen im Kriege zu Land und zu Wasser, von rohen Rasseverhetzungen und den Verheerungen des roten und weißen Schreckens zu hören bekam. Das künstlerische Theater aus Moskau hat mit seinem Gastspiel nicht nur einen überraschend tiefen Eindruck hervorgebracht, sondern seine Leistungen bewegen sich geradezu nach der Richtung,

Page. Salome. Narraboth. Jochanaan.

Aus der Oper „Salome" von Richard Strauß.

Bühnenbild aus dem „Rosenkavalier". Entwurf von Prof. Roller.
Mit Genehmigung des Musikverlags A. Fürstner in Berlin und Paris. Copyright 1910 by Adolf Fürstner.

auf der wir gegenwärtig eine Verfeinerung und Vertiefung des Bühnenbildes anstreben, nämlich nach der malerischen Seite. Nur dadurch war es zu erklären, daß Kenner und Liebhaber durch Vorstellungen in einer Sprache, die nur den wenigsten geläufig ist, im Innersten so gewaltig erschüttert werden konnten. Wie ging das im einzelnen zu?

Diese Aufführungen waren gar nicht aus dem gewöhnlichen Theatergetriebe entstanden, sondern bildeten die Frucht einer reichen Bildung, welche die gleichmäßige und gedankenlose Schablone zu überwinden und künstlerisch Neues und Eigenartiges zu schaffen suchte. Ein junger, von wirklichem Idealismus getragener Mann aus der bekannten Großindustrie-Firma Alexejew in Moskau begann damit, daß er in seinem Elternhause von fern und nah begabte Damen und Herren heranzog, um mit ihnen Privataufführungen zu veranstalten, die in ihrer Wirkung bald immer weitere Kreise zogen. Er besaß selbst eine ausgesprochene Begabung für die Bühne und trat unter dem Namen Stanislawsky auf, leistete aber vielleicht noch mehr als feinfühliger Regisseur, der sich in die Seele klassischer und moderner Dramen so völlig hineinzuleben wußte, daß er alles körperlich plastisch vor sich sah und die eigentümliche Gefühlsstimmung erkannte, die sich in jeder einzelnen Szene ausdrückte. Er wählte zum Mitarbeiter einen sowohl als Dramatiker wie auch als Erzähler bewährten Autor, Nemirowitsch-Dantschenko, und ließ sich von einem allgemein anerkannten Maler, Ssimow, der sich auch an den Ausstellungen in Berlin beteiligt hat, die Entwürfe für die Dekorationen, Kostüme und Requisiten anfertigen. Man verständigte sich nicht wie bei uns auf sechs, acht oder allenfalls zehn Proben, sondern studierte und versuchte das Stück ohne Hast, aber auch ohne Rast, so lange bis der Inhalt der Dichtung jedem einzelnen, vom Hauptdarsteller bis zum letzten Statisten, ja bis zum Beleuchtungsinspektor und Maschinenmeister in Fleisch und Blut übergegangen war. Ob man zu diesem Zweck die Bühne sechzig-, achtzig- oder gar hundertmal herrichten, die Künstler immer feiner aufeinander abstimmen, ihre Auftritte unzählige Male wiederholen und die Volksszenen in die denkbar natürlichste Gruppenstellung und innere Bewegung bringen mußte, kam gar nicht in Frage. Es sollte eben alles

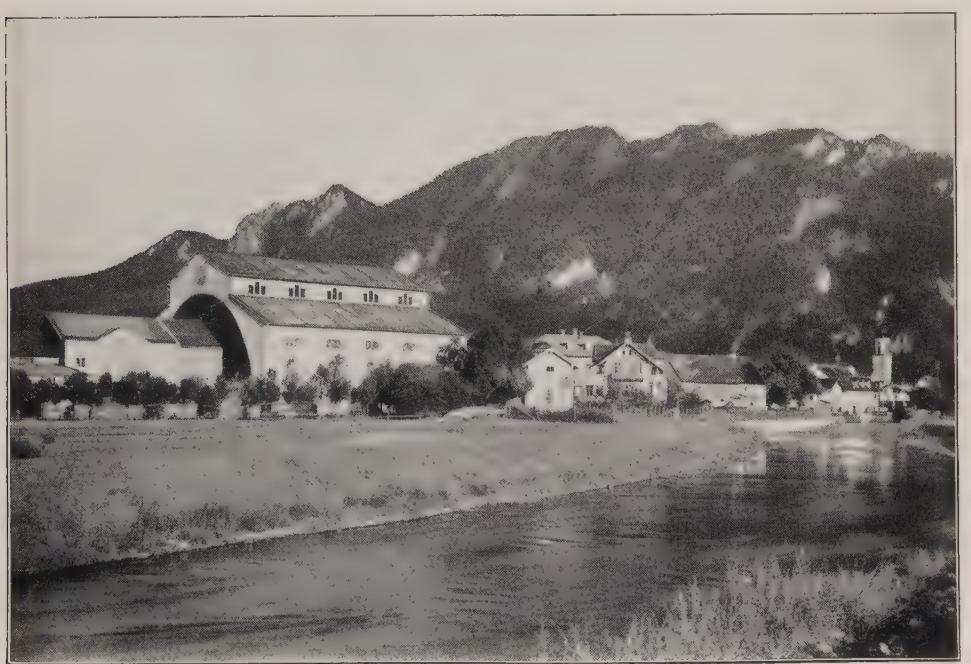
im angespannten Nachdenken und Mitfühlen, in der spielenden Beherrschung der Technik, in der unbedingten Unterordnung des einzelnen unter das Ganze bis zur unbedingten Reife des Gebotenen fertiggestellt werden, koste es an Zeit, Fleiß, Geschicklichkeit und baren Mitteln was es wolle. Am glänzendsten bewährten sich die Moskauer Künstler bei schwachen Stücken wie „Onkel Wanja" und den „Drei Schwestern" von Tschechow, wo sie oft bloße Umrisse von Gestalten und Szenen so warm und scharf beleuchteten, daß man ein Stück russischen Gesellschaftslebens zu sehen bekam und das Gefühl hatte in Novellen von Turgenjew zu lesen. Gorkis „Nachtasyl" erreichte eine schauerlich düstere Wirkung, Alexei Tolstois „Zar Fedor Joannowitsch" führte in die feierliche Pracht des russischen Herrschertums beim Ausgang des Mittelalters ein, und sogar Ibsens „Volksfeind" enthielt Feinheiten der Inszenierung und Darstellung, von denen selbst die bewährtesten Theaterleute viel lernen konnten. So vortreffliche Sprecher und Charakterspieler diese russischen Schauspieler waren, lag der eigenste Reiz ihrer Aufführungen doch darin, daß sie nach einer Bereicherung und Vertiefung der Anschaulichkeit strebten, die jede Kleinigkeit auf der Bühne beseelte und den äußeren Schein des Theaters zum Ausdruck inneren Lebens machte. Der Begriff Schauspiel wurde dadurch im denkbar höchsten und vornehmsten Sinne zur Wahrheit und Wirklichkeit.

Für Berlin erwies sich auf dem Gebiet der Inszenierungskunst Max Reinhardt als eine überaus belebende und anregende Kraft, die mit überraschendem Wagemut neue Wege einschlug und auf allen Gebieten des Dramas von den Werken unserer Klassiker bis zu Ibsen und den Versuchen der Neuromantiker mit schöpferischen Ideen hervortrat. Als scharfer Charakterspieler am Deutschen Theater unter der Direktion von Otto Brahm empfand er schon frühzeitig den Drang zu selbständiger Betätigung und fügte sich zuerst dem Rahmen einer fröhlichen Schauspielervereinigung ein, die unter dem Namen „Schall und Rauch" zu nächtlicher Stunde im

Szene aus dem Volksstück „Jägerblut".
Von den Bauerntheater-Gastspielen in Berlin: Die „Schlierseer" (Oberbayern).
Aufnahme von Zander & Labisch, Berlin.

Künstlerhause ihre übermütige Brettl-Phantasie austoben ließ und dann einen Hotelsaal unter den Linden zum „Kleinen Theater" umgestaltete. Hier und später bei der Übernahme des Neuen Theaters zeigte Reinhardt bei der „Salome" von Wilde, beim „Nachtasyl" von Gorki, die er zuerst aufführte, sowie bei „Pelleas und Melisande" von Maeterlinck, die er dem regelmäßigen Spielplan gewann, daß er sich von der bequemen Überlieferung lossagen und jedem dieser Stücke in Wort und Bild die ihm eigentümliche Tonart und Farbe verleihen wollte. Für die Dekorationen und Kostüme ließ er sich dabei von Künstlern wie Orlik, Max Kruse, Corinth u. a. beraten und fesselte bei Vorstellungen wie Hofmannsthals „Elektra", Shakespeares „Lustigen Weibern" und „Sommernachtstraum" die Phantasie der Zuschauer nachhaltig durch das Eindringliche und Originelle seiner Bühnenbilder. Ebenso zeichneten sich im Deutschen Theater, dessen Leitung Reinhardt übernahm, die Aufführungen des „Kaufmann von Venedig", „Wintermärchen", „König Lear", „Was Ihr wollt" und „Faust" im ersten Teil, von einzelnen Einseitigkeiten und Übertreibungen abgesehen, durch die geschickte Verwendung der Drehbühne aus, die bei der Goetheschen Dichtung nicht nur in ihren einzelnen Flächenausschnitten, sondern auch

Ottilie Zwinck, Darstellerin der Maria in Oberammergau.



Die Festspielhalle in Oberammergau. Verlag von F. Bruckmann A.-G., München.

in der Höhe ausgenützt wurde und dadurch überraschende Wirkungen hervorbrachte. Die Bühnenphantasie der Meininger kehrte bei der Reinhardtschen Regie, die sich daneben in den Kammerspielen für ganz intime Schöpfungen noch einen zweiten Wirkungskreis schuf, in moderner Ausgestaltung und Verfeinerung wieder, nicht in jedem einzelnen Fall gleich mustergültig und erfolgreich, aber im Ganzen neuem Leben auf der Bühne erweckt worden. Ebenso hat Reinhardt durch seine Inszenierung des zweiten Teiles von Goethes „Faust" diese schwierigste Aufgabe der modernen Dramaturgie, wenn auch nicht vollständig gelöst, so doch ihrer Lösung mindestens um entscheidende Schritte näher gebracht. Dem von Schinkel erbauten und mit Goethes „Iphigenie" eingeweihten Schauspielhause

Der Pfaff und Leonore in der zweiten Szene in Goethes „Pater Brey".
Bild und Figuren von Rolf von Hoerschelmann.

als eine künstlerische Neuerung und Fortbildung, deren kühne und geistreiche Leistungen man nur mit gespanntem Interesse verfolgen konnte. Den Höhepunkt von Reinhardts Wirken bezeichnete seine Inszenierung des sophokleischen „König Ödipus" im Zirkus Schumann, die einen glänzenden Erfolg aufwies. Durch diese Aufführungen, die auch in der Provinz und ebenso im Ausland bis nach Riga und Petersburg eine glänzende Aufnahme fanden, ist das Meisterwerk des herrlichen Griechendichters überhaupt erst zu in Berlin ist dieser zweite Faust-Teil bisher unbekannt geblieben.

Eine gedeihliche Entwicklung des theatralischen Schaffens erwarten wir wesentlich von der stärkeren Einwirkung der bildenden Kunst auf die Bühne. Ihre Lehren sollten auf dem Theater immer mehr beherzigt, ihre Anschauungen immer fleißiger verwertet werden, ohne daß man deshalb die Bedeutung des Wortes und die Kunst des Vortrags irgendwie zu unterschätzen braucht. Der ideale Regisseur ist geradezu deshalb so schwer zu

Paul Wegener als Ödipus und Eduard von Winterstein als Kreon in „König Ödipus". Photographie von Zander & Labisch in Berlin.

Naturtheater im Park von Rheinsberg.

entdecken, weil sich bei ihm Begabungen ganz verschiedener Art, die selten harmonisch verschmelzen, zusammenfinden müssen. Er sollte von allem, was überhaupt zur Kunst gehört, ein genügendes Maß von Erfahrung und Geschmack besitzen. Er sollte die Kraft, Klarheit und Eindringlichkeit des Redners, die Phantasie und Gefühlswärme eines Poeten und das feine Ohr eines Musikers haben, um Stimmungen verschiedenster Art im Sinne des Bühnenwerkes in uns nachklingen zu lassen. Er sollte sich bei dem Aufbau der Szene als Architekt und Bildhauer, vor allem

Szene aus „Iphigenie" auf dem Freilichttheater zu Hertenstein.
Nach einer Photographie von W. Baumann-Marschner in Weggis (Schweiz).

Szene aus der „Braut von Messina“ im Freilichttheater zu Brugg. Aufnahme von K. Stalder-Kölla.

aber als Maler fühlen, der die Vorgänge des Lebens in eindrucksvollen Bildern wiederzugeben und das Wort Goethes aus dem zweiten Teil des „Faust“ zur Wahrheit zu machen weiß: „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.“

Zu den interessantesten und erfolgreichsten Unternehmungen im Bühnenleben gehören die Versuche, die mit der Begründung von Freilichttheatern gemacht worden sind. Man entschloß sich, die dramatische Kunst aus der Enge geschlossener Räume in Gottes freie Natur, aus der künstlichen Abendbeleuchtung in

Blick auf die Bühne des Theaters zu Plundersweiler im Tiefurter Schloßpark im Jahre 1910.
Nach einer Photographie von Louis Held in Weimar.

die Tagesstimmung und aus der Umgebung eines bemalten Hintergrundes und wechselnder Kulissen in den Waldesfrieden zwischen hochragenden Bäumen, murmelnden Bächen, Abhängen oder Ausblicken in die Ferne auf eine Wiese zu verpflanzen, die als Bühne diente. Die Zuschauer versammelten sich auf schlichten Holzbänken, vertrauten linden Sommerlüften und suchten schützende Dächer von Leinwand oder Holz erst beim Umschlagen der Witterung auf.

Der Eindruck dieser Naturtheater hat sich auch in unserm nordischen Klima, das sich ihnen freilich nicht so zuverlässig zeigt als den Griechen und Römern, als überraschend glücklich erwiesen. Man erinnerte sich, daß bereits Goethe im Tiefurter Schloßpark dergleichen Veranstaltungen mit den heitern und ernsten Darbietungen seiner Muse getroffen hatte und faßte Mut, diese schöne Idee in modernisierter Form wieder aufleben zu lassen. Einen entscheidenden Schritt tat das Harzer Bergtheater in Thale a. H. unter der Leitung Dr. Wachlers mit der Aufführung des „Sommernachtstraums" im Freien, dessen heitere Phantastik gerade hierbei erst zum unmittelbaren Ausdruck kam. Bald hörte man, wie dies Beispiel gute Folgen gehabt hatte und daß in freier Natur in der Nähe von größeren und kleineren Städten Darstellungen stattfanden, die eine natürliche Fortbildung bei der Befriedigung der Schaulust bildeten, wie man sie bereits bei den Oberammergauer Passionsspielen oder den Rothenburger Festspielen mit Glück unternommen hatte.

Dreifarbige Beleuchtungsanlage der Siemens-Schuckert-Werke.

Auf Pichelswerder an der Havel bei Berlin wurde uns in einem geschickt gefügten Schauspiel von Eberhard König die Eroberung der Mark durch den Hohenzollernfürsten Albrecht der Bär auf dem historischen Boden vorgeführt, wo sie in Wirklichkeit erfolgt war, auf dem Brauhausberg bei Potsdam erschien Friedrich der Große in Axel Delmars „Eisernem Heiland" als der siegreiche Held des Siebenjährigen Krieges und in Bernau erfreuten sich die Hussitenspiele einer ähnlichen beifälligen Aufnahme. Die darstellenden Kräfte paßten sich mit überraschendem Geschick der neuen Umgebung an und die akustischen Wirkungen waren meist geradezu glänzende, so daß man selbst auf weit ausgedehnten Flächen im Freien dem Verlauf der Dichtungen besser folgen konnte als im geschlossenen Bühnenhause. Die Anregungen, die von diesen Freilichttheatern ausgegangen sind, griffen bereits während der kurzen Zeit ihres Bestehens nach der künstlerischen und literarischen Seite so erfreulich tief, daß man ihr weiteres Gedeihen zur Verbreitung dichterischer Eindrücke durch diese Naturbühnen mit Sicherheit voraussagen kann.

Im Berliner Bühnenleben ist die Entwicklung von der alten Prinzipalherrschaft zu den Hoftheatern, von diesen zu den Privatbühnen und den Volkstheatern fortgeschritten, die weitere Schichten des schaulustigen Publikums an sich herangezogen und sich auch in andern Stadtteilen unter den Schutz unseres größten und nationalsten Dramatikers Schiller gestellt haben. Wo ist das alte Possentheater, die „Grüne Neune", geblieben, die der gern gesehene Cha-

rakterkomiker Franz Wallner fast an derselben Stelle leitete, wo gegenwärtig Richard Alexander allabendlich in französischen Schwänken die Irrungen und Wirrungen drolliger Verliebtheit dem lachfrohen Publikum des Residenztheaters, einer Schöpfung aus dem Jahre 1871, vorführt? Im alten Wallnertheater weinte man Tränen über ein Quartett von komischen Darstellern, das in den Possen von Salingré, Jacobsohn und Pohl auftrat und von denen jeder seine persönliche Art hatte dem Publikum trübe Sorgen zu verscheuchen: Karl Helmerding, der populärste Komiker Berlins, dessen Gesicht Friedrich Spielhagen einmal eine Karikatur auf den Zeus von Otricoli genannt hat, August Neumann, der sich am frühsten zur Ruhe setzte, Theodor Reusche, der sich später am Wiener Burgtheater eine künstlerische Stellung schaffte, und die „ewig nette" und unverwüstliche Anna Schramm, die wir noch heute im Schauspielhause erfolgreich wirken sehen.

Einer der feinsten Beobachter und Beurteiler dieser Bühne, der als echter Berliner die Stimmung der fünfziger und sechziger Jahre unmittelbar durchlebt hat, Karl Frenzel, hat einmal scherzend bemerkt, daß die Bühne der „Grünen Neune" nicht größer erschien, als die Hand Simsons oder Goliaths gewesen sein mag, daß man in diesem Hause wie in einer großen Familie gelebt habe, von der sich die eine Hälfte vor, die andere hinter den Lampen befand, so daß beide einander unterhielten. Die Schauspieler erfreuten sich einer solchen Beliebtheit, daß man sie überall erkannte, wo sie sich zeigten. Was sie an drastischen Witzen und Anspielungen auf öffentliche Begebenheiten vorbrachten, setzte sich wie an einer unendlichen Zündschnur oder, moderner ausgedrückt, mit der Geschwindigkeit unserer Telegramme und Extrablätter durch die ganze Stadt fort. Als Anfänger wirkten dort Hedwig Niemann, die spätere Gattin unseres großen Wagnersängers, sowie Friedrich Mitterwurzer, vielleicht der genialste und vielseitigste aller modernen Schauspieler. Hätten wir damals schon Kinematographen und Grammophone gekannt, wieviel köstliche Eindrücke von unvergleichlich sittengeschichtlichem Wert würden uns dadurch für Ohr und Auge erhalten worden sein!

Verschwunden ist wie diese Bühne das Königstädtische Theater am Alexanderplatz „über der Spree", wie man zu sagen pflegte, wo europäische Berühmtheiten, wie Henriette Sontag und Pauline Viardot ihre Triumphe als dramatische Sängerinnen feierten, ebenso das Viktoriatheater in der Münzstraße, wo die später so gefeierte Tragödin Charlotte Wolter 1861 zum erstenmal als Hermione in Shakespeares „Wintermärchen" auftrat, 1874 Ernesto Rossi mit seinem Othello und Hamlet die Bahn brach für seine italienischen Kollegen, einen Tommaso Salvini, eine Eleonora Duse, und 1881 die erste Berliner Aufführung der Wagnerschen „Nibelungen" stattfand. Modernen Mietspalästen hat das frühere, wegen seiner volkstümlichen Klassikeraufführungen geschätzte Nationaltheater am Weinbergswege weichen müssen, nachdem es 1883 in Flammen aufgegangen war. Dafür sind so viele neue Kunststätten begründet worden, daß ihre trockne Aufzählung ermüden würde.

Äußerlich und innerlich hat sich seitdem eine so völlige Verschiebung der Berliner Theaterverhältnisse vollzogen, daß zwischen dem Vergangenen und dem Heutigen sich nur noch ein loser Zusammenhang nachweisen läßt.

Gegenwärtig rascheln, wenn es sich um eine beachtenswerte Bühnenleistung handelt, sofort nach dem letzten Fallen des Vorhangs zahllose Federn über das Papier, werden Telegraph und Telephon in Anspruch genommen, um den Eindruck eines Stücks und seiner Darstellung nach allen Himmelsrichtungen, oft weit über Deutschlands Grenzen zu verkündigen. Wer jetzt in Groß-Berlin mit seinen dreieinhalb Millionen Einwohnern eine Reihe von Jahren lebt, hat Gelegenheit, neben dem klassischen Spielplan die Neuerscheinungen fast aller Kulturvölker und neben den ansässigen Künstlern auch die namhaftesten Darsteller fremder Zungen bis zu Russen, Holländern und Dänen kennen zu lernen. Berlin, wo die dramatische Kunst von allen europäischen Hauptstädten am spätesten zur Ausbildung kam, hat sie im Laufe von drei

Jahrzehnten sämtlich überholt. Es ist einleuchtend, daß in Paris die Lustspiele Molières und die modernen Pariser Sittenstücke besser als bei uns gespielt werden. Durch reiche Ausstattungen und szenische Überraschungen zeichnen sich die noch zahlreicheren Bühnen Londons und New Yorks nicht selten vor den unserigen aus, und wir können uns nicht mit dem berauschenden Glanz des Balletts in Moskau und Petersburg messen. Trotzdem darf Berlin, weil es einen weit größeren Spielplan als jede andere Weltstadt aufweist und jede Richtung der dramatischen Kunst ungehindert zu Wort kommen läßt, bei allen Schwankungen des Geschmacks und Erfolgs und trotz vieles Unbefriedigenden bei der Amerikanisierung des Bühnenbetriebs mit vollem Recht den Anspruch erheben, als Mittelpunkt des gesamten internationalen Theaterlebens angesehen zu werden.

Verlag von Velhagen & Klasing in Bielefeld und Leipzig.
Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Die Herausgabe der Volksbücher haben übernommen:

Dr. Carl Ferdinand van Vleuten für **Kunst.**
Hanns von Zobeltitz für **Geschichte, Kulturgeschichte** und **Technik.**
Paul Oskar Höcker für **Neuere Literatur, Erdkunde, Musik, Kunstgewerbe.**
Johannes Höffner für **Klassische Literatur** und **Philosophie.**
Dr. Walter Schoenichen für **Naturwissenschaften.**

Von Velhagen & Klasings Volksbüchern sind bis jetzt erschienen:

Rembrandt. Von Dr. Hans Jantzen.
Tizian. Von Fr. H. Meißner.
Napoleon. Von Walter von Bremen.
Blücher. Von Prof. Dr. K. Berger.
Schiller. Von Johannes Höffner.
Theodor Körner. Von Ernst Kammerhoff.
Beethoven. Von Gustav Thormälius.
Capri und der Golf von Neapel. Von A. Harder.
Eugen Bracht. Von Dr. Max Osborn.
Dürer. Von Fr. H. Meißner.
Der Schwarzwald. Von Max Bittrich.
Luitpold, Prinz-Regent von Bayern. Von Arthur Achleitner.
H. v. Zügel. Von Dr. Georg Biermann.
Wilhelm Raabe. Von Dr. H. Spiero.
Bismarck. Von Prof. Dr. v. Pflugk-Harttung.
Holbein. Von Fr. H. Meißner.
Scheffel. Von Ernst Boerschel.
Ludwig Richter. Von Dr. Max Osborn.
Richard Wagner. Von Ferdinand Pfohl.
Watteau. Von Dr. Georg Biermann.
Deutsch-Südwestafrika. Von Gustav Uhl.
Rethel. Von Ernst Schur.
Riviera I: Nervi und Rapallo. Von Victor Ottmann.
Frans Hals. Von Alfred Gold.
Feuerbach. Von Prof. Dr. Ed. Heyck.
Raffael. Von Dr. Ernst Diez.
Das Telephon. Von Ernst Niemann.
Correggio. Von Dr. Valentin Scherer.
Paul Heyse. Von Helene Raff.
Der Südpol. Von Schulrat Karl Kollbach.
Moderne Bühnenkunst. Von Eugen Zabel.

Es schließen sich unmittelbar an:

Friedrich Ludwig Jahn. Von Prof. Dr. Karl Brunner.
Ibsen. Von Alfred Wien.
Kaiser Friedrich-Museum. Von Ernst Schur.
Tierriesen der Vorzeit. Von Dr. Walter Schoenichen.
Millet. Von Dr. Ernst Diez.
Friedrich der Große I. Von Dr. M. Hein.
Michelangelo. Von Dr. Hans Jantzen.
Mozart. Von Gustav Thormälius.
Ludwig Dettmann. Von Dr. Fr. Deibel.
Fritz Reuter. Von Walter Nohl.
Chodowiecki. Von Dr. Frida Schottmüller.
Moderne Lyrik. Von Frida Schanz.
Robert Schumann. Von Dr. W. Kleefeld.
Herder. Von Johannes Höffner.
Goethes Faust. Von Karl Strecker.
Der Große Kurfürst. Von Dr. W. Steffens.
Teniers. Von Dr. Eduard Plietzsch.
Leonardo da Vinci. Von Dr. Ernst Kühnel.
Samoa. Von Richard Deeken.
Dickens. Von A. Rutari.
Haydn. Von Gustav Thormälius.
Liszt. Von Paul Bekker.
Memling. Von Dr. phil. H. H. Josten.

Jeder Band ist einzeln käuflich zum Preise von 60 Pfennig.

Alle Buchhandlungen sind in der Lage, die bereits erschienenen Bände zur Ansicht vorzulegen und Bestellungen auf die folgenden, die in zwangloser Folge erscheinen, anzunehmen.

3 2022 18182125 3

Den Lesern dieses Volksbuches seien von den übrigen Heften desselben Unternehmens besonders warm empfohlen:

Schiller. Von Johannes Höffner.

Beethoven. Von Gustav Thormälius.

Richard Wagner. Von Ferdinand Pfohl.

Preis jedes Heftes 60 Pfennig.

Verlag von Velhagen & Klasing.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen.